

Suggerimenti postdrammatiche di un teatro di confine

di Valentina Garavaglia

Abstract

In detention centers, as in marginal contexts in general, theater crosses over into the social sphere. As with many efforts of this type, it may follow different paths than official theater, focusing on aspects related to the value of human beings. An out of bounds theater, part of the so-called “theater of diversity”, is based on the idea of community theater and designed to enhance and develop individual inclinations and abilities in a group context. The end product of this approach to theater is a dynamic performance, an object which, according to the categories suggested by Peirce, displays signs that are interposed between the object and its *interpreter*, forming a *ground* that is translated into social significance. This is a kind of theater that, because of the spectator’s reaction, falls into a postdramatic context, where the acting materializes the dramatic subject and his world, affirming his identity through a real body in a real space.

In carcere, la sceneggiatura è già scritta, i ruoli sono definiti dall’inizio.

Lo spazio è circoscritto e il tempo della rappresentazione dura 24 ore al giorno. Rito e obbligo... visto che siamo nel dominio della punizione. La prigione è un teatro nel quale tutti i ruoli si assomigliano e si ripetono. È inoltre un teatro che pochi esterni vengono a visitare. Nonostante si reciti a biglietteria chiusa.

Marc De Maeyer¹

¹ M. De Maeyer, *Dal ruolo della prigione ai ruoli della prigione*, in G. Innocenti Malini (a cura di), *Progetto Teatrodentro. 116674-CP-1-2004-1-IT Grundtvig-G 11*, s.e., s.l., p. 10. Marc De Maeyer è ricercatore capo presso l’Istituto dell’Unesco per l’educazione permanente e coordinatore del programma internazionale sull’educazione in carcere.

Postdrammatico e teatro in carcere

Il connubio tra teatro e carcere impone una riflessione sulla tendenza post-moderna, definita in ambito teatrale postdrammatico², concetto che rimanda a un nuovo paradigma di dramma, il “dramma della rot-tura”³.

A differenza del dramma classico, prodotto di una mentalità che po-ne al centro l’uomo, rendendolo misura della realtà e che struttura il testo drammatico secondo le modalità fissate da Aristotele, il dramma post-moderno, a partire dalla metà del XIX secolo, mostra una visione radicalmente mutata, perché prodotta dal progressivo sopraggiungere di una “era di vuoto”⁴, che tocca l’apice nell’ultimo ventennio del Nove-cento.

In questa prospettiva, le concezioni intorno al dramma si prestano a nuove letture e la scena, non mostrando più se stessa, rimanda a qual-cosa che si pone al di fuori di sé, può seguire logiche differenti dal tea-tro ufficiale così da cogliere differenti significati che rimandano al valo-re dell’essere umano. Il prodotto finale di un approccio teatrale siffatto è una *performance* dinamica, un oggetto che, applicando le categorie di Peirce, mostra segni che si pongono tra l’oggetto e l’*interpretante* e che

² Si deve a Hans-Thies Lehmann la definizione di postdrammatico. Per lo studioso te-desco il termine non presuppone una pratica scenica priva di testo, come spesso si è voluto travisare, ma, avvicinandosi a quanto scrive Peter Szondi, postdrammatico ri-manda alla “crisi del ‘dramma moderno’”, poiché il dramma si è arricchito di potenzia-lità sconosciute alla sua forma classica. Per un approfondimento sull’argomento si rimanda a: H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, L’Arche, Paris 2002 (il testo è del 1999) e a Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, introduzione di C. Cases, Einaudi, Torino 1962. Si vedano, inoltre, G. Guccini (a cura di), “Dramma vs Postadrammatico: polarità a confronto”, *Prove di drammaturgia*, 1, XVI, 2012; C. Va-lenti (a cura di), “Esperienze di nuova drammaturgia”, *Prove di drammaturgia*, 2, VII, 2001.

³ La definizione è di Jean-Pierre Sarrazac, in *La reprise. Réponse au postdramatique*, in J.-P. Sarrazac e C. Naugrette (a cura di), *La réinvention du drame, sous l’influence de la scène*, “Études Théâtrales”, 38-39, 2007, Louvain-La-Neuve, Centre d’Études Théâtrales, pp. 7-17.

⁴ G. Lipovetsky, *L’ère du vide: essais sur l’individualisme contemporain*, Gallimard, Paris 1983 ; G. Lipovetsky, *L’era del vuoto. Saggi sull’individualismo contemporaneo*, tr. it. di P. Peroni, G. Caviglione, a cura di A. Ferrari, Luni, Milano 1995.

costituisce quel *ground* che si traduce in un significato sociale. Un teatro che, per la reazione dello spettatore, si inquadra in un contesto postdrammatico, dove il gesto attoriale materializza il soggetto drammatico e il suo mondo, affermando la sua identità con un corpo reale in uno spazio reale.

A partire dalla seconda metà del Novecento, infatti, l'attività teatrale è andata occupando uno spazio via via più importante nell'ambito delle istituzioni sociali, uno spazio che ha rivelato di avere un legame estremamente significante con la cultura del nostro tempo. Il teatro nella sua varietà, flessibilità, plasticità, ha mostrato di potersi adeguare e contribuire a nuovi bisogni dell'uomo.

In quest'ottica la pratica teatrale, intesa come strumento di indagine, formazione e trasformazione dell'individuo, si è diffusa oltre i confini tradizionali del palcoscenico e ha raggiunto contesti molto diversi fra loro, il carcere è appunto uno di questi.

Il teatro sperimentato in luoghi di detenzione e di pena⁵ è uno degli aspetti del cosiddetto teatro sociale⁶, una frangia del teatro ufficiale, che «si distingue dal teatro d'arte, commerciale o d'avanguardia, perché non ha come finalità primaria il prodotto estetico, bensì le pubbliche e

⁵ L'esperienza del teatro in carcere nasce grazie a un nuovo compito che gli Istituti Penitenziari assumono dalla metà degli anni Settanta, quando vengono istituite norme che permettono di inserire all'interno delle case di reclusione e di pena attività trattamentali di vario tipo, in una visione della detenzione come tentativo di recupero sociale, e non solo come periodo destinato a scontare una condanna. La logica del trattamento trova fondamento in una serie di norme specifiche, *in primis*, l'articolo 27 della Costituzione Italiana, laddove si esplicita che le pene non possono consistere in trattamenti contrari al senso di umanità e devono tendere alla rieducazione del condannato, a seguire, l'ordinamento carcerario, così come previsto dalla legge del 26 luglio 1975 n. 354, la legge 663, legge Gozzini, del 1986, che sottolinea la funzione rieducativa della detenzione, infine, il D.P.R. del 30 giugno del 2000, che offre la possibilità d'interventi che mirano a sostenere gli interessi umani, culturali e professionali di chi ha commesso un reato.

⁶ Sull'argomento si veda il volume di C. Bernardi, *Il Teatro Sociale*, Bulzoni, Roma 2004.

private relazioni»⁷, non pone al centro della propria azione la realizzazione di una *performance*, secondo canoni estetici e commerciali predefiniti, quanto piuttosto il processo di trasformazione offerto agli individui coinvolti.

Nell'ultimo trentennio, in ambito teatrale in genere, si è fatta strada una diversa, più ampia e articolata esigenza di antropologia teatrale⁸, in cui le quattro grandi sfere della *performance* individuate da Schechner – intrattenimento, terapia, formazione e ritualità – sono sempre più strettamente correlate⁹. Il teatro ha allargato i confini del suo intervento e mescolato i generi – il teatro di parola, la musica, la danza – per affermarsi come strumento al servizio di una comunità di uomini in cerca di identità.

In contesti di reclusione, il teatro ha rappresentato un banco di prova su cui esercitare le proprie capacità fisiche e psichiche, indagare la propria identità, ri-creare un io nascosto o segregato.

Com'è stato studiato dal modello elaborato da Erving Goffman negli anni Cinquanta del Novecento, ogni uomo è chiamato, anche nella propria dimensione individuale e quotidiana, a vivere ruoli diversi, cambiamenti e disagi improvvisi¹⁰.

Secondo la prospettiva goffmaniana, la vita sociale è riconducibile a una rappresentazione teatrale in cui l'individuo-attore, interpretando personaggi codificati, agisce alternativamente sulla "ribalta" o nel "retroscena". Ma è solo il personaggio rappresentato di volta in volta di fronte a una *audience* a definire gli attributi e i limiti sociali cui ciascuno va soggetto. Così può succedere di confondere «la variabile con-

⁷ C. Bernardi, B. Cuminetti (a cura di), *L'ora di teatro*, Euresis, Milano 1998, pp. 157-158.

⁸ Cfr. K. Hastrup, "Il corpo motivato. 'Locus' e 'agency' nella cultura e nel teatro", *Teatro e Storia*, 17, X, 1995, pp. 11-36.

⁹ Cfr. R. Schechner, *La teoria della performance. 1970-1983*, a cura di V. Valentini, Bulzoni, Roma 1984.

¹⁰ Cfr. E. Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, tr. it. di M. Ciacchi, Il Mulino, Bologna 1969.

dotta sociale di un individuo con la sua identità [...] i vari *personaggi* rappresentati sulla scena, con il loro *interprete*»¹¹.

Non possiamo considerare l'identità «come l'unità monolitica di un soggetto, ma come un sistema di relazioni e di rappresentazioni»¹² che il soggetto, con più o meno successo, tenta di tenere insieme, e lo fa riconoscendo e affermando la propria diversità, interiorizzando il riconoscimento da parte degli altri e la definizione che gli altri danno della sua differenza.

Giovanni Jervis è fra coloro che considerano il tema della conquista dell'identità come la principale questione culturale contemporanea: nel suo saggio dedicato all'argomento¹³, facendo sua la tesi di Anthony Giddens¹⁴, sostiene che nell'attuale ordine sociale post-tradizionale, anche se non tutti hanno uguali opportunità nella costruzione della propria identità, le prospettive di autodeterminazione che si presentano ai singoli sono migliori rispetto a quelle del passato.

Zygmunt Bauman, d'altro lato, mette in guardia dagli eccessi di individualismo che condurrebbero alla disgregazione di ogni forma di solidarietà¹⁵.

In quella che il sociologo polacco definisce “modernità liquida”, vengono, infatti, sempre di più a mancare le certezze derivate da strutture solide, come lo Stato-nazione, le istituzioni, la famiglia, il lavoro. La mancanza di punti di riferimento comuni, fa sì che l'individuo finisca con l'avere la sensazione di trascinare un “fardello sociale” da solo. Fra coloro che hanno analizzato il disagio dell'individuo nella contempora-

¹¹ C. Bernardi, “Sull'antropologia del teatro”, in C. Bernardi, S. Dalla Palma, B. Cuminetti (a cura di), *I fuoriscena*, Euresis, Milano 2000, p. 37.

¹² A. Melucci, *Il gioco dell'io. Il cambiamento di sé in una società globale*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 40.

¹³ Cfr. G. Jervis, *La conquista dell'identità, Essere se stessi, essere diversi*, Feltrinelli, Milano 1997.

¹⁴ Cfr. A. Giddens, *The Third Way and its critics*, Polity, London 2000; A. Giddens, “La terza via nasce dalla storia della sinistra”, *La Repubblica*, 9 marzo 2000.

¹⁵ Cfr. Z. Bauman, *Modernità liquida*, tr. it. di S. Minucci, Laterza, Roma-Bari 2002, pp.152-170.

neità, i processi di conquista dell'identità e le forme di difesa verso l'exasperazione individualistica, molte voci si sono mosse in difesa del passato e hanno evidenziato il bisogno di una nozione comunitaria di dignità della persona, si sono appellati alla memoria e al racconto per fare emergere i tratti fondanti dell'identità.

Paul Ricoeur, nel coniare il concetto di "identità narrativa", pensava alla «coesione di una persona nella concatenazione della vita umana»¹⁶: nelle società tradizionali questa forma di concatenazione era garantita dai rituali delle feste e delle cerimonie che rappresentavano i miti di fondazione, mettevano in comunicazione con gli antenati, regolavano conflitti, creavano coesione, segnavano i riti di passaggio individuali, comunitari, stagionali. Ora che i rituali e i comportamenti fissati dalla tradizione sono venuti meno, «come e dove si apprende a narrare la propria storia, cercando il senso o il filo conduttore della vita?»¹⁷. Anche attraverso un'esperienza teatrale.

Aristotele concepiva il teatro come lo strumento umano per la cura dei tormenti dell'anima: lo sviluppo del dramma esponeva il problema, e la catarsi finale illuminava tutti. Portare dunque il teatro nelle carceri, nelle cliniche psichiatriche, nelle comunità di tossicodipendenti, nelle squalide periferie metropolitane dovrebbe essere cosa non soltanto estremamente naturale, ma perfettamente connaturata all'essenza del teatro stesso [...]. Non si tratta dunque di una malintesa beneficenza, una sorta di volontariato dove il teatro ricco va a offrire un po' di sé a chi ne è privato. Tutt'altro. È proprio in quei luoghi che il teatro si rinsangua, recuperando il fiore delle sue capacità, la sua pienezza ontologica.¹⁸

A partire dagli anni Novanta, il teatro in carcere ha iniziato a svolgere un'attività di ricerca più consapevole delle proprie potenzialità:

che sia uno spettacolo *per* i detenuti o *dei* detenuti l'obiettivo principale è in-trattenere – e quindi trattenere dentro – comunque piacevolmente (se

¹⁶ P. Ricoeur, *La persona*, a cura di I. Bertolotti, Morcelliana, Brescia 1997, p. 68.

¹⁷ C. Bernardi, *Sull'antropologia del teatro*, cit., p. 38.

¹⁸ H. Czertok, "L'opera negata", *Exodus. Comunicazione e società*, 4, 1993, pp. 33-34.

non altro per 'evadere' dalla routine carceraria) i prigionieri della vita [...].¹⁹

Perché un teatro di confine

La pratica teatrale in carcere si è data come obiettivo l'armonizzazione tra qualità artistica, finalità pedagogiche e produzione di cambiamenti all'interno di gruppi differenti²⁰.

Seguendo una tendenza più ampiamente europea, anche in Italia si è diffuso un atteggiamento che fa leva sulla necessità di un'educazione permanente e non formale all'interno dei luoghi di detenzione.

Compatibilmente con gli ordinamenti vigenti, ci si auspicherebbe che il teatro potesse essere inteso come professione e non solo come intrattenimento, garantendo la formazione dei detenuti come attori o come tecnici, promuovendo tempi di lavoro dilatati e continuativi, instaurando una stretta relazione tra le diverse componenti della vita carceraria, sviluppando progetti in rete con le istituzioni del territorio, attivandosi per la circuitazione degli spettacoli sulla base di finanziamenti pubblici e privati costanti²¹.

Per il carcerato [il teatro] è fondamentale, perché interrompe la continuità dell'autolesionismo, quella che, in termini scientificamente non attuali ma per noi significativi, si chiama 'fantasticheria', cioè la fantasia che diviene persecutoria per l'individuo. Il teatro è il luogo in cui l'isolamento del colpevole può tradursi nel suo contrario, nella prospettiva di una comprensione altra della vita, in cui l'elemento cogente, quello

¹⁹ C. Bernardi, *Il teatro sociale*, cit., pp. 150-151. Sull'argomento si rimanda anche a C. Meldolesi, "Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere", *Teatro e storia*, XVI, 1994, pp. 41-68, ma anche E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino 2009.

²⁰ Cfr. C. Bernardi, D. Perazzo (a cura di) "Missioni impossibili. Esperienze di teatro sociale in situazioni di emergenza", in *Comunicazioni sociali*, 3, 2001, pp. 234-254.

²¹ Cfr. M. Marino, "Teatro e carcere in Italia, una ricerca del 2005-2006", in A. Mancini, *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano 2008, pp. 97-98.

dell'isolamento, quello della colpa, si trasforma in fantasia, in possibilità di essere altro da sé.²²

Il teatro in carcere si presenta, quindi, come luogo di confine, proprio per la sua propensione allo scambio:

il carcere è un residuo marginale, anonimo e poco considerato della società, ma, al tempo stesso, ne è lo specchio più fedele e significativo, apparendo al suo interno rappresentante, per quanto spesso in modo mostruosamente deformato, molte delle caratteristiche e delle tendenze che la contrassegnano. Così esso rappresenta un sintomo pregnante della continua tensione tra cambiamento e conservazione, tra progresso e regresso delle istanze democratiche. È ancora significativo rilevare come questi conflitti, che riguardano i fondamenti dell'organizzazione sociale e la sua continua evoluzione, si sviluppano attorno alla questione primitiva e ancestrale, quale quella della violenza, della vendetta, per quanto legalizzata, della sofferenza, per quanto legalmente erogata.²³

Per queste ragioni, il teatro in carcere ha assunto nel tempo significati e metodologie sempre nuovi, che pongono l'accento sulla pratica laboratoriale e la creatività del singolo.

Il teatro in carcere diventa in questo modo un ponte comunicativo tra culture e comunità diverse, tra liberi e non-liberi (da una non-libertà che non è soltanto carceraria), un luogo di mediazione tra il carcere e la città, un luogo di arricchimento esperienziale, il luogo di sperimentazione per nuove coscienze e nuove relazioni.²⁴

L'esperienza del laboratorio è centrale in una logica di necessaria sospensione dal quotidiano²⁵. Infatti,

il gruppo umano che celebra in sé l'immagine, l'accerta nella sua vita di rapporto, le assicura il viaggio nel mondo dei vivi, un itinerario storico,

²² C. Meldolesi, *Un teatro del costringimento*, intervento alla seconda edizione del convegno, *Teatro e terapia: sfere d'interesse ed ipotetiche realizzazioni*, 20-21 ottobre 2001, ora in V. Minoia (a cura di), *I teatri della diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, XV, 97, giugno 2010, pp. 44-45.

²³ G. Mosconi, *Dentro il carcere, oltre la pena*, Cedam, Padova 1998, p. 3.

²⁴ I. Fabbri, "I cinque obiettivi di un progetto", in E. Pozzi, V. Minoia (a cura di), *Recito, dunque so(g)no*, cit., p. 113.

²⁵ Cfr. V. Turner, "Dramma e riti di passaggio, lo svago ed il lavoro. Saggio di simbologia comparata", in V. Turner, *Dal rito al teatro*, a cura di S. De Matteis, tr. it. di P. Capriolo, Il Mulino, Bologna 2003.

l'inserirsi in un linguaggio dove i rapporti semantici e suggestivi sono codificati. [...] Il rapporto che si stabilisce, il dualismo elementare e insostituibile che tenderà alla conciliazione in atto dei due elementi che s'integrano, la tesi e l'antitesi che si realizzano nella sintesi della realtà in movimento, è dunque fra la libertà creativa dell'immagine e la responsabilità attiva della partecipazione.²⁶

L'esperienza laboratoriale diviene portatrice di senso, poiché le componenti del gruppo, unite da una relazione reciproca, umana ed estetica, sperimentano una modalità di convivenza affatto estranea alle logiche penitenziarie²⁷.

Oltre alle numerose esperienze attuate nel corso di questi decenni in varie regioni, si pensi a solo titolo esemplificativo alle pionieristiche regioni della Toscana, della Lombardia e dell'Emilia Romagna, nel 2011 è nato il Coordinamento Nazionale delle Esperienze di Teatro in Carcere che fa capo a Vito Minoia a testimoniare come il teatro nei luoghi di pena possa abbattere l'invisibilità della popolazione carceraria, consentendo all'attore detenuto di impadronirsi di nuovo della propria storia.

Un teatro *sui generis*, quindi, che s'inquadra nel cosiddetto teatro delle diversità e che fa leva principalmente sull'idea di un teatro collettivo, in grado di valorizzare e di sviluppare inclinazioni e capacità individuali all'interno del gruppo. E poiché

la mente incontra il corpo in questa dimensione della recitazione, della poesia come entità nuova. [...] Il teatro ci aiuta a capire che l'handicap può essere un momento di attrazione in rapporto allo spettacolo, così come il costringimento è stato teorizzato da Copeau quale elemento essenziale per il giuoco dell'attore. Recitanti vuol dire 'citanti cose', citanti visuti, citanti personaggi, in quanto non è in te il personaggio.²⁸

²⁶ M. Apollonio, *Storia, dottrina e prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956, pp. 25-26.

²⁷ Cfr. C. Baraldi, B. Volpini, "Com'è possibile essere persona in carcere: l'esempio del teatro", *Marginalità e società*, 32, 1995, pp. 139-165.

²⁸ C. Meldolesi, "Un teatro del «costringimento»", *Teatro e storia*, XXXIII, 2012, pp. 42-43.

Il teatro diviene il luogo della scrittura, della narrazione e drammaticizzazione autobiografica, della costruzione di drammaturgie individuali e collettive, di *performances* fisiche, vocali, rituali.

La costruzione della drammaturgia costituisce nell'attività teatrale in carcere un momento particolarmente ricco di creatività e di aperture, che conduce verso l'esito finale. Nella fase di lavoro sui personaggi si manifesta una prevalente tendenza a leggere in chiave tragica il repertorio testuale a disposizione, ma non mancano notevoli elementi su cui soffermarsi. [...] I testi dei dialoghi e delle scene collettive nascono durante le improvvisazioni di gruppo e sono rielaborati insieme; i monologhi sono invece frutto del lavoro dei partecipanti sul proprio personaggio, scelto autonomamente e sulle situazioni da rappresentare sotto la guida del conduttore.²⁹

Tutto questo, con l'intento di raggiungere uno spettatore nuovo, rispetto all'interlocutore che quotidianamente l'istituzione mette a disposizione.

Uno spettatore cui presentare un prodotto finale dinamico, che apre «un altro tempo e un altro spazio. Noi sperimentiamo tecniche per entrare in un altro mondo: per misurare il nostro mondo, quello dove siamo»³⁰.

Coerente con l'indirizzo drammaturgico della seconda metà del Novecento, anche il teatro in carcere è

il risultato di una scrittura a ridosso della scena, frutto di quella cooperazione creativa che produce lo spettacolo ed elabora il copione, il materiale verbale che potrà anche non diventare mai edizione letteraria, condividendo così il destino della scrittura scenica che si brucia nell'evento e nelle sue repliche limitate o che lo diventerà comunque attraverso una mediazione, come una mediazione è necessaria nel passaggio dal testo letterario preesistente alla scena.³¹

²⁹ F. Barbieri, "La Spingula. Un laboratorio teatrale sull'Iliade nella casa Circondariale di Pavia", in *Comunicazioni sociali*, 4, 2011.

³⁰ Armando Punzo intorno al suo lavoro con la compagnia della Fortezza a Volterra, in A. Mancini (a cura di), *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, cit., p. 85.

³¹ A. Cascetta, "La questione del testo drammatico", *Comunicazioni sociali*, 2, 1997, p. 28.

In definitiva, attraverso la decostruzione e ricostruzione del testo, sostituito in questo caso dall'azione che diviene essa stessa testo³², si giunge a una scrittura scenica, che è anche riflessione sul linguaggio teatrale dove «il *drama*, inteso nel suo etimo di azione, nasce, si sviluppa e trova motivi e contenuti solo nel materiale scenico, il quale si fa scrittura proprio nella misura in cui è esso a generare l'azione drammatica»³³, che si struttura in una scrittura, scenica, appunto, in cui è rintracciabile una grammatica visuale del linguaggio e dove la parola è solo una delle molte componenti della messinscena.

Accade così che lo spettacolo non racconti una storia, ma sia piuttosto come una macchina da presa che mette a fuoco porzioni materiali e immateriali, realtà e immaginario di un mondo. [...] è il ritmo del montaggio che produce il dramma. Il montaggio in un teatro che non fa più riferimento al modello convenzionale del dramma classico, diviene uno degli elementi fondamentali con cui viene costruita la relazione con la materia di cui si parla e la relazione con lo spettatore. [...] Ogni elemento percettivo costituisce l'esperienza dello spettatore ed è questa il vero oggetto del montaggio.³⁴

Un tipo di teatro, quello in carcere, da considerarsi, quindi, come organismo vivente, in perenne movimento, libero di rappresentare un linguaggio nello spazio, basato principalmente sulla corporeità dell'attore, che diviene veicolo segnico, coerente con le nuove istanze teatrali del secondo Novecento³⁵.

È come se a teatro le parole non bastassero più. È quanto in termini teatrali si usa definire con il termine di *postdrammatico*, secondo

³² S. Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 140.

³³ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

³⁴ A. Rossi Ghiglione, "Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità", in A. Pontremoli, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Torino 2005, p. 169.

³⁵ Cfr. C. Meldolesi, "Appunti sul dopo-dramma. Dalla 'morte della tragedia' a quella del codice occidentale di scrittura per le scene, alle ubiquie tessiture ulteriori di madama Drammaturgia", *Prove di drammaturgia*, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, VII, 2, 2001, p. 8.

l'approccio di Hans-Thies Lehmann³⁶, che sintetizza quanto era già stato preannunciato nel corso della prima metà del XX secolo, vale dire un cambiamento radicale del modo di concepire il dramma moderno³⁷, che nella società attuale non sembra avere più ragione d'esistere come in passato.

Ciò che oggi viviamo

è lo sradicamento dall'uomo del tragico della parabola esistenziale, tragico costitutivo perché legato alla inestirpabile domanda sul senso e sul significato del vivere. Il tragico, mutato in dramma dalla relazione interpersonale, nella storia dell'uomo è sempre stato motore della costruzione di trame di condivisione e di solidarietà, come testimoniano le comunità originarie e, nel secolo scorso, quei sistemi di autodifesa collettiva (lo stato moderno, il sindacato, l'associazionismo ecc.) che oggi hanno perso ogni autorevolezza e potere.³⁸

Proprio per questa ragione il teatro ha dovuto ripensare la propria relazione con il reale, tanto più l'ha fatto il teatro sociale. Infatti,

se guardiamo alle drammaturgie del passato ci rendiamo conto di quante implicazioni avessero con l'orizzonte rituale e religioso, garanzia di un teatro come espressione della comunità e come interpretazione delle sue istanze di unità, dei suoi travagli ideologici e sociali, rielaborati e composti attraverso la scena.³⁹

A fronte dei mutamenti sociali di questi ultimi decenni, un genere di teatro siffatto sembra avere esaurito il suo scopo. Tuttavia continua ad avvertirsi la necessità di un tipo di teatro che ponga una relazione con la persona, secondo profili del tutto nuovi che prescindano dalla concezione di opera chiusa.

³⁶ Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit.; il termine non presuppone una pratica scenica priva di testo, come spesso si è voluto travisare, ma, l'arricchimento del dramma di potenzialità sconosciute alla sua forma classica, Cfr. H.-T. Lehmann, "Cosa significa teatro postdrammatico?", *Prove di drammaturgia*, Dipartimento di Musica e Spettacolo, Università di Bologna, XVI, 1, 2010, p. 4.

³⁷ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, cit..

³⁸ A. Pontremoli, "Per un teatro della persona. Il teatro sociale in una 'società liquida'", in A. Detta, F. Maltese, A. Pontremoli, *Supplementi. I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, Supplemento bis al numero 1 di *Animazione Sociale*, 2008, p. 8.

³⁹ Ivi, p. 10.

Si è fatta, così, strada l'idea che

1. L'arte è il centro di ciò che significa essere umano. 2. Il potere trasformativo e le relazioni presenti in ogni lavoro artistico attribuiscono all'arte un cruciale ruolo sociale. 3. Ogni tipo di attività creativa (inclusi gli hobby, le arti, le professioni e gli sport) può diventare un linguaggio artistico o espressione e relazione. 4. Il lavoro collaborativo, creativo e artistico cresce attraverso le trasformazioni di chiunque vi sia coinvolto.⁴⁰

Con questi presupposti è ovvio che anche il teatro in carcere predilige far leva su un attore non testuale⁴¹, che possa aggirare

la crisi del modello mimetico rappresentativo sostituendo all'imitazione l'inclusione diretta del reale. Attori reclusi, portatori di handicap o segnati dal disagio psichico mettono lo spettatore nella speciale condizione di osservare la vita quotidiana che canta la propria volontà di trasformarsi.⁴²

In contesti di marginalità come il carcere, la drammaturgia non può essere un *a priori*, ma una costruzione, individuale o collettiva, generata dal basso dell'azione e delle relazioni che la determinano:

in altri termini, la tendenza largamente prevalente della scena contemporanea non è quella dell'abolizione della parola o del testo, ma [...] il superamento di un teatro interamente ed esclusivamente finalizzato alla rappresentazione di un'opera drammatica, ciò che possiamo chiamare teatro testocentrico, ovvero teatro del/per il testo [...] Eugenio Barba [...] ha avuto modo di precisare con grande efficacia le differenze fra queste due fondamentali modalità di lavoro teatrale, del teatro per il testo e del teatro con il testo. [...] Lavorare per il testo significa assumere l'opera letteraria come il valore principale dello spettacolo. Attori, regia, organizzazione dello spazio, accompagnamento musicale vengono usati per far brillare la qualità e la complessità dell'opera, [...] lavorare con il testo vuol dire scegliere una o più opere letterarie non per mettersi al loro servizio, ma per elaborarle come una sostanza che deve alimentare un nuovo

⁴⁰ Manifesto d'intenti del progetto *Interurban 2006*, cui hanno partecipato le città di Glasgow e di Torino con le due compagnie teatrali *The Working Party* di Glasgow e *Stalker Teatro* di Torino, in B. Plassmann, "La situazione come ricerca artistica", *Supplementi. I teatri dell'abitare. Il cantiere Torino*, cit., p. 81.

⁴¹ G. Guccini, "Poetiche antiche, nuove estetiche", *Prove di drammaturgia*, 2, VII, 2001, p. 17.

⁴² Ivi, p. 18.

organismo: lo spettacolo. Il testo viene usato come uno dei livelli o delle componenti che costituiscono la vita del risultato scenico.⁴³

In questo rinnovato contesto hanno influito le molte «riflessioni filosofiche di Merleau-Ponty sul ‘corpo vissuto’, ma anche le ricerche di Dowling sul corpo e parola, di Hillman e Goleman su emozioni, storia e identità e di Demetrio sull’autobiografia come cura di sé»⁴⁴.

In tale prospettiva, il teatro giunge allo scopo che si era prefisso ormai da due secoli: divenire sintesi di tutte le arti, *un’opera d’arte totale* – idea già cara a Wagner e alle avanguardie storiche novecentesche – in grado di coinvolgere anche le tecnologie⁴⁵ e stabilire una relazione forte tra attore e pubblico, evidenziando quella che oggi Lehmann definisce *asse del teatro* che domina in questo caso sull’*asse della messa in scena*⁴⁶ e pone al centro il rapporto tra osservatore e oggetto.

La messinscena tradizionale è superata, così come lo è la drammaturgia tradizionale, in funzione di procedimenti nuovi:

anti-narrativi, anti-mimetici, anti-illustrativi, che hanno messo in crisi, sia pure in misura diversa a seconda dei casi, i capisaldi della rappresentazione teatrale, sia registica che pre-registica: la compiutezza e unitarietà diegetica, insomma, la fabula, il personaggio, la finzione stessa. Lehmann li chiama dispositivi post-drammatici: frammentazione, incompiutezza, discontinuità, simultaneità, sospensione del senso, opacizzazione dei segni ecc.⁴⁷

Sono queste prassi sceniche che fanno leva su una testualità polimorfa diretta figlia della psicologia della percezione che insegna che

gli apparati ricettivi dell’essere umano traducono spontaneamente in strutture e forme gli impulsi ricevuti. Addirittura l’informale ticchettio di

⁴³ M. De Marinis, “La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre” in “Dramma vs postdrammatico. Atti del Convegno Internazionale di Studi”, *Prove di drammaturgia*, I, 2010, p. 13.

⁴⁴ A. Rossi Ghiglione, “Comunicazione”, *Prove di drammaturgia*, 2, VII, 2001, p. 31.

⁴⁵ Al proposito si rimanda a A. Menicacci, E. Quinz, *La scena digitale*, Marsilio, Venezia 2001; A. Balzola, A. M. Monteverdi, (a cura di), *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano 2004.

⁴⁶ H.-T. Lehmann, “Cosa significa teatro postdrammatico?”, cit., p. 6.

⁴⁷ M. De Marinis, “La prospettiva postdrammatica: Novecento e oltre”, cit., p. 15.

un orologio viene da noi sentito nel momento in cui lo drammatizziamo automaticamente in un movimento ternario tic/-/tac, tic/-/tac. La percezione costruisce un piccolo dramma con un inizio, una modesta genesi (TIC), una pausa, e infine una altrettanto modesta apocalisse (TAC). È un esempio che illustra molto bene come il desiderio di una forma di dramma si faccia strada e manifesti anche un'apparente mancanza di forma.⁴⁸

L'esempio di Lehmann, appena citato, ben si addice alla lettura semiotica interpretativa di Charles Sanders Peirce⁴⁹.

Un oggetto, infatti, mostra segni che si pongono tra l'oggetto e l'*interpretante*, vale a dire la reazione di chi interpreta, che costituisce quel *ground* che si traduce poi in significato sociale.

Sempre secondo Peirce si può, infatti, avere un *interpretante* immediato, vale a dire il primo effetto del segno sulla mente dell'interprete, un *interpretante* dinamico, ossia l'effetto realmente prodotto sulla mente dell'interprete, che si risolve nell'*interpretante logico* – finale, ossia un'ipotesi interpretativa che segna un provvisorio punto di non ritorno e che blocca le infinite e possibili interpretazioni⁵⁰.

Sotto questo punto di vista le conclusioni a cui giunge Peirce, una volta applicate al teatro, possono rimandare, quindi, a un segno post-drammatico che pone al centro la *performance* in rapporto allo spettatore⁵¹, con continue, sempre nuove e illimitate informazioni che generano altrettante illimitate reazioni nello spettatore.

Possiamo dire, quindi, che il testo spettacolare è un modello teorico dello spettacolo-fenomeno osservabile, da assumersi come principio esplicativo del funzionamento di quest'ultimo in quanto fenomeno di significazione e

⁴⁸ H.-T. Lehmann, "Cosa significa teatro postdrammatico?", cit., p. 7.

⁴⁹ Cfr. C. S. Peirce, *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge 1931-1935, trad. it.: C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, Einaudi, Torino 1980; C. S. Peirce, *Le leggi dell'ipotesi: antologia dai Collected Papers*, testi scelti e introdotti da M. A. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni Bompiani, Milano 1984; M. Giaconi, *Interpretazione del Pragmatismo di Charles S. Peirce*, ETS Editrice, Pisa 1990.

⁵⁰ C.S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, cit., p. XXV.

⁵¹ R. Amossy, "Semiotic and Theatrical: by way of introduction", *Poetic today*, 2, III, 1981, pp. 5-10; C. Olsen, "Theatre audience survey, towards a semiotic approach", *New Theatre Quarterly*, 71, XVIII, 2009, pp. 261-269.

di comunicazione. Si tratta, perciò del modello teorico di un solo aspetto dell'oggetto-spettacolo: l'aspetto testuale.⁵²

Le forme postdrammatiche proprie della *performance* in carcere hanno messo il teatro nella condizione di interagire con altre forme d'arte, siano esse la danza, le nuove tecnologie, le arti plastiche e visive, invitando lo spettatore a nuove modalità di fruizione del segno teatrale, lo spettatore in carcere viene invitato a leggere segni teatrali che si pongono fuori dalla norma, ma che presuppongono un occhio attivo nel recepirli. Infatti,

[...] il processo semiotico postdrammatico è doppiamente composto. Dal momento che spiazza lo spettatore capovolgendo le convenzioni drammatiche, il dispositivo scenico invita al pensiero iconico, nel quale il senso è *sospeso*. [...] È la trasgressione dei codici che produce lo choc e invita alla ricezione iconica. Quest'ultima è fragile ed effimera. È invariabilmente sostituita dalla drammatizzazione, i processi iconici degenerati e autentici si combinano al momento del processo semiotico postdrammatico.⁵³

Già alla fine degli anni Settanta Alessandro Serpieri⁵⁴ parlava della comunicazione teatrale caratterizzata da quegli elementi deittici che appartengono all'*io-qui-ora*.

La corporeità in scena, fulcro della *performance* sociale

L'*io* della *dramatis persona* e il *qui e ora* del contesto comunicativo drammatico sono collegati al corpo dell'attore e al contesto scenico tramite un gesto indicativo che accompagna l'enunciato.

Essi materializzano un gesto proprio del soggetto drammatico e del suo mondo, affermando la sua identità con un corpo reale posto in uno spazio reale.

⁵² M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milano 2003, p. 36.

⁵³ C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Peter Lang, Bruxelles 2010, pp. 246-247. Per pensiero iconico s'intende un ponte tra arte e riflessione. Per un approfondimento sul tema si rimanda a: C. S. Peirce, *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, cit.

⁵⁴ Cfr. A. Serpieri, *Come comunica il teatro: dal testo alla scena*, Il Formichiere, Milano 1978.

Nuovamente il riferimento ad Artaud e al *Teatro e il suo doppio*, è naturale.

Artaud, infatti, aveva già sottolineato come l'aspetto puramente verbale si dovesse coniugare nella realtà scenica in una comunicazione indipendente dal puro testo letterario e aveva, quindi, presupposto l'autonomia del linguaggio teatrale inteso nella sua complessità⁵⁵.

Nel teatro postdrammatico, pertanto, *il qui e l'ora* si appannano. Infatti, lo spazio e il tempo divengono incerti, ma resta il corpo dell'attore a segnalare che tutto avviene su una scena che si svolge davanti ai nostri occhi⁵⁶.

Nel teatro in carcere, poi, proprio lo spazio in cui si svolge la rappresentazione provoca un particolare rapporto tra il corpo dell'attore e quello dello spettatore.

Il teatro è l'arte del corpo⁵⁷ non solo per l'attore, ma anche per lo spettatore, il quale attraverso il corpo dell'attore e il proprio si fa consapevole della realtà sociale⁵⁸, facendo leva sulla relazione con l'altro⁵⁹. Le emozioni che provano l'attore e lo spett-attore, secondo gli studi fenomenologici e psicologici, si attuano, quindi, nel teatro della corporeità⁶⁰.

Proprio per questa ragione nelle fasi preparatorie del laboratorio teatrale, capita spesso – come ad esempio nel teatro della Casa di reclusione di Bollate – che si mettano in atto gli esercizi di bioenergetica di Alexander Lowen, una psicoterapia a mediazione corporea della me-

⁵⁵ M. De Marinis, *Semiotica del teatro*, cit., p. 36.

⁵⁶ P. Fabbri, "Le forze del segno", *Rivista dell'associazione degli studi semiotici on-line* in www.paolofabbri.it/saggi/forze.html. L'intervento è del 2005 e accompagna il catalogo della mostra *Antonin Artaud*, Pac, Padiglione di Arte Contemporanea di Milano.

⁵⁷ C. Bernardi, "Corpo a corpo", in C. Bernardi, M. Dragone, G. Schininà (a cura di), *Teatri di guerra e azioni di pace*, Euresis, Milano 2002, p. 301.

⁵⁸ A. Boal, *L'arcobaleno del desiderio*, La Meridiana, Molfetta 1994. Il testo originale è del 1990.

⁵⁹ C. Bernardi, *Corpus hominis, riti di violenza, teatri di pace*, Euresis, Milano 1996, pp. 146-150.

⁶⁰ A. Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimenti e cervello*, Adelphi, Milano 2003, p. 40.

tà degli anni Cinquanta del secolo scorso, che aiuta l'individuo a «tornare a essere con il proprio corpo»⁶¹.

Anche i risultati delle ricerche fenomenologiche di Merleau-Ponty e di Michel Bernard⁶² inducono a parlare in termini di *corporeità*, piuttosto che di *corpo*, soprattutto là dove si tratta di analizzare esperienze performative, che non rimandano solo all'aspetto organico del corpo, ma inducono a pensare al corpo come al luogo di esperienze sensoriali ed estetiche più complesse, che determinano a loro volta il movimento di questo nello spazio⁶³.

Il corpo è un emittente multicanalizzato di segni che veicolano simultaneamente, su diversi livelli, uno stesso messaggio, tuttavia è anche il luogo degli scambi e delle corrispondenze simboliche tra codici diversi: il corpo permette di significare. Solo su questa superficie si origina il senso dei rituali interattivi. Simbolizzare per il corpo vuol dire innanzitutto ordinare i segni sparsi, iscriverli in se stesso, tradurre gli uni negli altri.⁶⁴

La corporeità è, quindi, elemento essenziale di relazione anche con il pubblico, attraverso il concetto di presenza che è la

qualità di un attore che è in grado di catturare l'attenzione del pubblico, qualunque sia il suo ruolo. 'Avere della presenza' significa, nel gergo teatrale, imporsi a un pubblico. È, inoltre, l'essere dotati di 'un non so che' che provoca immediatamente l'identificazione dello spettatore dandogli l'impressione di vivere altrove, ma in un presente eterno.⁶⁵

⁶¹ A. Lowen, *Bionergetica*, tr. it. di L. Cornalba, Feltrinelli, Milano, 1991, p. 35.

⁶² M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964, pp. 172-204. In queste pagine Merleau-Ponty sviluppa il concetto di *chiasma*, riferendolo alla percezione. Questo concetto viene approfondito in seguito da M. Bernard, *L'expressivité du corps*, Jean-Pierre Delarge, Paris 1976 ; M. Bernard, *Le corps*, Éditions du Seuil, Paris 1995, infine, M. Bernard, *De la création chorégraphique*, Centre National de la Danse, Paris 2001. Nell'analisi di Bernard, il *chiasma intrasensoriale* rimanda alla dimensione simultanea del sentire di ogni senso, il *chiasma intersensoriale* costituisce l'attivazione e la combinazione dei sensi tra loro, il *chiasma parasensoriale*, comporta la connessione tra l'atto del sentire e quello dell'enunciare. Da questo modello Bernard giunge a parlare di proiezione o di *fiction* propria del *performer* che coinvolge i tre livelli chiasmatici in modo contemporaneo.

⁶³ R. Laban, *L'arte del movimento*, tr. it. di S. Salvagno, Ephemeria editrice, Macerata 2007. L'opera è del 1950.

⁶⁴ P. Magli, *Corpo e linguaggio*, Editoriale l'Espresso, Roma 1980, p. 15.

⁶⁵ P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Bosio, Zanichelli, Bologna 1998, s.p.

Ciò è alla base del teatro postdrammatico teorizzato da Lehmann:

nonostante i tentativi di irretire il potenziale espressivo di un corpo in una logica, in una grammatica e in una retorica, l'aura della presenza corporea rimane il punto centrale del teatro, attraverso il quale si dà una sparizione, un 'fading' del significato a favore di un fascino lontano del senso, di una 'presenza' spettacolare, del carisma o dell'emanazione. [...] Il corpo diventa il centro di gravità, non come portatore di senso, ma nella sua sostanza fisica e nel suo potenziale gestuale. Il segno centrale del teatro, il corpo dell'attore, rifiuta il suo ruolo di significante. Il teatro postdrammatico si presenta come un teatro dalla *corporeità autosufficiente*, esposta nelle sue intensità, nella sua 'presenza' auratica e nelle sue tensioni interne o trasmesse verso l'esterno.⁶⁶

La corporeità agisce nel *qui e ora*, e, quindi, in un tempo unitario, ma viene agita dall'attore e recepita dallo spett-attore, in una dimensione mentale, costituita per entrambi dalla memoria e dall'immaginazione, attraverso elementi spaziali e temporali, che non sono unitari. In definitiva immaginazione e memoria portano *altrove* lo spettatore.

La corporeità postdrammatica dell'attore, quindi, spinge verso l'esterno, divenendo centro di tensioni multiformi, come è particolarmente evidente nel teatro praticato in carcere.

È chiaro che questo teatro presupponga una concezione della scena e dell'azione rinnovata, poiché

effettivamente, la categoria adeguata per il nuovo teatro non è l'azione, ma lo stato e la *situazione*. Il teatro nega intenzionalmente la possibilità di 'sviluppare una fabula' o, in tutti i casi, la relega in secondo piano. Questo non esclude una particolare 'dinamica scenica' in opposizione alla dinamica drammatica. [...] Lo stato è la rappresentazione estetica del teatro; esso mostra prima un *insieme* piuttosto che una storia, anche se attori in carne e ossa vi agiscono all'interno.⁶⁷

È la situazione a sostituire nel postdrammatico, e di conseguenza nel teatro in carcere, la scena mimetica della rappresentazione con una

⁶⁶ H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., pp. 150-151.

⁶⁷ Ivi, p. 104.

logica trasformativa che produce effetti che fanno leva su un'esperienza condivisa nella sua intensità.

Il caso di *Non più. Frammenti di libertà all'improvviso*⁶⁸, messo in scena dalla Cooperativa E.S.T.I.A.⁶⁹ nel carcere di Bollate

Un nuovo teatro, o meglio un teatro da scrutare con occhi nuovi, quello che si è concentrato in questi dieci anni al carcere di Bollate, dove sono nati spettacoli portatori di significati nuovi, animati spesso da una nuova concezione di *performance text*, da un'assenza di gerarchizzazione di segni teatrali o, di converso, dalla loro simultaneità, in una logica di affermazione della presenza corporea, unita all'irruzione in scena di materiali eterogenei di forte impatto visivo e sonoro⁷⁰.

Performance interattiva su improvvisazione non troppo strutturata, offerta all'intelligenza di un pubblico presente, sveglio, attivo a completare il senso. Dall'esperienza del laboratorio teatrale annuale 2010 di Teatro In-Stabile aperto alla popolazione detenuta ed esterna, nasce questo [...] spettacolo, che mantiene ben viva una parte legata all'improvvisazione, propone una riflessione semiseria su ogni tipo di libertà, fatta da chi della libertà personale non può fruire. In un articolato percorso tra frammenti narrativi e poetici, creati dal gruppo o "rubati" a grandi scrittori, ciascun attore di *Non più* ricostruisce ciò che si è perso, gettato via, sprecato e invita chi ancora libero è a gestire in piena responsabilità un dono così prezioso.⁷¹

⁶⁸ *Non più frammenti di libertà all'improvviso*, Carcere di Bollate dal 9 al 19 novembre 2011. Interpreti: Michelina Capato Sartore, Enzo D'Alfonso, Flavio Grugnetti, Matilde Facheris, Jacopo Franzoni, Paola Manfredini, Cesare Mannatrizio, Vito Iorio Vincenzo, Cristian Flore, Massimo Lombardi, Rosario Mascari, Bruno Nocito, Luciano Acacio, Geronimo Roberto Suarez, Ligorio Raffaele, Pierfranco Sortino, Giovanni Battista Storti, Vittorio Mantovani. Drammaturgia: Michelina Capato Sartore e Renato Gabrielli. Luci: Juan Carlos Tineo Reyes - Paolo Vaccani. Elementi scenografici: Juan Valdeiglesias. Coreografie: Elena Varesi. Costumi: Lapi Lou. Coordinamento registico: Michelina Capato Sartore. Assistente alla regia: Adriana Dell'Arte.

⁶⁹ Su E.S.T.I.A si veda www.cooperativaestia.org.

⁷⁰ Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 147: «Infatti, una drammaturgia visiva non significa una drammaturgia organizzata esclusivamente in modo visivo, ma una concezione che non si subordina al testo e può sviluppare liberamente una sua logica».

⁷¹ Dalla presentazione dello spettacolo a cura di E.S.T.I.A.

Nella dichiarazione d'intenti dello spettacolo è in nuce la relazione col dibattito sul postdrammatico sin qui analizzata.

Non più. Frammenti di libertà all'improvviso è definita *performance* interattiva, giocata sull'improvvisazione, che si rivolge a un pubblico attivo che deve, a sua volta, completarne il senso. In essa, è evidente l'attuarsi di quello che Schechner definisce un *comportamento restaurato*.

Recuperare un comportamento significa trattare una parte del vissuto come un regista tratta la sequenza di un film. Queste sequenze di comportamento, infatti, si rimontano e ricostruiscono in modo indipendente dai rapporti causa/effetto (sociali, psicologici, tecnologici) che le hanno prodotte, hanno una vita propria, tant'è che si potrebbe perfino ignorare o contraddire la motivazione originaria di quel dato comportamento. [...] Il recupero di un comportamento si trova in tutti i tipi di performance, dallo sciamanesimo all'esorcismo, alla trance fino al teatro rituale e al teatro estetico, dai riti di iniziazione ai drammi sociali, dalla psicoanalisi alle più recenti terapie come lo psicodramma e l'analisi transazionale. [...] Si presume, da parte di coloro che praticano tutte queste forme artistiche, rituali e terapeutiche, che alcuni tipi di comportamento – sequenze organizzate di eventi, sceneggiature, testi conosciuti, movimenti codificati – esistano indipendentemente dai performer che li 'eseguono', per cui si possono conservare, trasmettere, manipolare, trasformare,⁷²

tanto che il restauro del comportamento mostra ciò che è già avvenuto producendo sul *performer* una separazione tra il comportamento performato e il *performer* stesso, come se il comportamento restaurato si proiettasse fuori dall'attore, assumendo, pertanto, una valenza simbolica o riflessiva sul comportamento stesso che produce effetti sullo spett-attore, a cui è chiesto, come in questo caso, di essere «presente, sveglio, attivo a completare il senso»⁷³ dell'opera stessa.

La *performance*, della durata di poco meno di un'ora, coinvolge il pubblico fin dalle prime battute, quando la regista, Micheline Capato Sartore, annuncia che non sarà possibile andare in scena, poiché la compagnia è stata selezionata per rappresentare l'Italia nell'ambito del

⁷² V. Valentini (a cura di), *Richard Schechner, La teoria della performance (1970-1983)*, Bulzoni, Roma 1984, pp. 213-214.

⁷³ Dalla presentazione dello spettacolo a cura della Cooperativa E.S.T.I.A.

progetto internazionale *Free Inside*, bandito dall'Università di Youngstown dell'Ohio.

La compagnia dovrà, quindi, utilizzare il tempo a disposizione per esercitarsi nel performare quanto richiesto dal bando del progetto e, nella fattispecie, dal promotore dell'esperienza, presente in sala per offrire input al gruppo. *La rabbia consuma... consuma la rabbia* è il tema della prima di una serie di improvvisazioni che andranno componendo la drammaturgia e le scene dello spettacolo.

Sulle scale finisco di allacciarmi le scarpe, oddio ora è presto ma tra un attimo sarà già tardi trafelata con l'andatura sbilanciata dal peso delle borse sbatto contro il portone e nel richiuderlo la manica si incastra nella maniglia per fortuna... sono già tutta sudata!! Realizzo dalla prima mattina il disastro totale che sono e mi prende un grande senso di stanchezza e spossatezza, il colon dà delle strizzatine e nella testa mi martella un unico pensiero 'ma perché ?!!!!' Il mio disagio psicofisico peggiora drasticamente appena in strada, inizio a vederle, sono dappertutto, si auto replicano, si sdoppiano, si triplicano, aiuto diventano una moltitudine, sono loro, le donne perfette, mi circondano, mi stringono in una morsa, nelle vie, sui tram, negli uffici, nei negozi Capelli morbidi e setosi, trucco fisiognomico, longilinee si muovono con l'eleganza di gazzelle nella giungla cittadina perfettamente ad agio sui loro trampoli, portamento sicuro, bel sorriso tra labbra voluminose e tumide, sguardo ammiccante quando sbattono le lunghe ciglia lasciandosi una chioma con mani curatissime Alla cassa del caffè estraggono un borsellino perfettamente proporzionato ed intonato e sanno esattamente da quale scomparto estrarre la banconota o da qual altro la carta di credito, penso che se gli chiedessi il numero di telefono del loro idraulico troverebbero immediatamente il suo bigliettino da visita in una delle dieci tasche della loro borsa Oddio tocca già a me, non potevo prepararmi prima?! Con un filo di voce mormoro: 'un attimo, mi scusi...' e con le guance che si imporporano per l'imbarazzo inizio ad estrarre e ad appoggiare dove trovo posto le chiavi, il dentifricio, cinque o sei volantini, una multa da pagare, un paio di libri 'mi scusi, ora lo trovo. Ops, il detergente intimo, sa, rimango in giro tutto il giorno...' Eccolo, finalmente... mentre allungo i soldi vorrei nascondere le unghie abbandonate a loro stesse da mesi e sento che un ciuffo anarchico sulla mia testa sta facendo come suo solito quello che vuole Dimentico di prendere il resto, con voce stridula urlo 'grazie' alla cassiera che mi ha richiamata suadentemente e mi sento diventare sempre più paonazza sotto lo sguardo commiseratore delle perfette. Nella notte ho incubi, una bambola gonfiabile, alta, snella, labbra rosse, seno sodo e glutei alti diventa sempre più grande, è gigantesca, la sua sola faccia occupa tutto il mio campo visivo, mi toglie l'aria, mi sento soffocare. Urlo! Mi sveglio madida pensando che tra poche ore sarò ancora là fuori a trascinare in giro le mille parti sproporzionate e disarmoniche del mio corpo e della mia vita, sono anche incastrate male tra loro e rischio di andare in pezzi da un

momento all'altro e l'inadeguatezza e l'ansia mi attanagliano lo stomaco vedendo loro, tutte di un pezzo solo, armonioso, solido, sanno esattamente da dove vengono e dove stanno andando, non hanno dubbi né incertezze, tutto programmato, tutto sotto controllo, regine della loro vita, della famiglia, della casa e dell'ufficio.⁷⁴

Questo è il testo di *Donne perfette*, drammaturgia spontanea, nata nel corso di un'improvvisazione in cui una donna esprime il proprio dramma esistenziale attraverso un uso violento del corpo, della voce e della propria storia.

La corporeità è, forse, l'unica protagonista dello spettacolo, come in *Ascensore* e *Me ne vado da questa città*:

Ascensore

Sono in una grande città, strade asfalte piene di gente che suda con il loro inconfondibile lezzo di sudore, un gran caldo, gente che suda, che sgocciola. Un gran caldo, io pure mi sento umidiccio. Solo cemento, grattacieli altissimi. Ho un appuntamento al 32° piano, devo prendere l'ascensore, tentenno un poco, soffro di claustrofobia. Mi sento soffocare al solo pensiero. Il nodo della cravatta si fa più stretto, lo allento. Sono in ansia. Mi decido, non posso rinunciare, un bel respiro e salgo. Mi sento mancare, sono nel panico. Aiuto, aiuto, precipito.

Me ne vado da questa città

Me ne vado! Per altre terre, per altro mare. Mollo questa città! Un altro posto, migliore di questo, ci sarà pure, qui sempre musica, rumore, e grasse risate, la gente corre, corre sempre, anche quando non ha fretta, tutti ballano e ridono, ma che cazzo avete tutti da ridere? Un altro posto, ci sarà pure! Fino a quando dovrò sopportare gente profumata, incravattata, corpi flaccidi e molli che mi schiacciano nei vagoni della metropolitana? Non mi toccate! Di questi lunghi anni, se mi guardo indietro, della mia vita, consumata qui, non vedo che, solitudine. ore passate in coda. spazzature, nere macerie... e rovina. Ma non ci sarà altro luogo, non ci sarà altro mare. La città ti verrà dietro. Vagando le stesse strade. stesse facce che se ne fregano e lamenti, lamenti per tutto! Invecchierai altrove no, in questo stesso quartiere, sì, proprio dove sei nato, uguale. Sempre farai capo a questa città. Altrove, non sperare, non c'è nave, non c'è strada per te.⁷⁵

⁷⁴ Dal copione dello spettacolo, Archivio E.S.T.I.A.

⁷⁵ Dal copione dello spettacolo, Archivio E.S.T.I.A.

Azioni convulse in cui i corpi degli attori si “artificializzano”⁷⁶ in una logica di rappresentazione astratta di se stessi.

È la corporeità degli attori-detenuti, più che l’elemento verbale, il mezzo per entrare in contatto con lo spettatore.

Il lavoro analitico svolto sul corpo in quanto galassia espressiva correlabile a nebulose di contenuto ancora indefinite, fa della ricerca sull’espressività corporea un grande laboratorio semiologico in cui, sperimentando nuovi tipi di correlazione segniche è possibile arrivare a nuove organizzazioni dell’universo delle nostre idee, delle passioni, di ciò che si crede e di ciò che si crede di credere.⁷⁷

Il corpo non racconta storie altrui, ma la propria, e lo fa attraverso personaggi e situazioni che il teatro stesso gli offre, come in *Aggressione in piena vita* in cui uomini accovacciati tormentano altri uomini accovacciati mentre, da questo bozzolo di dolore, emerge una voce:

ho sentito, visto, mangiato, sputato e fatto la fame, ho sentito la puzza delle pelli, delle strade, la puzza di troppe persone sudate di solitudine e ho visto cose talmente tante cose... Cose belle cose brutte, sì ho visto troppe cose. Ho visto prendere, schiacciare, umiliare, esaltare, illudere, comprare e ho visto lasciar andare le mani... i denti... i sorrisi... Ormai le ho viste tutte, non basterebbero tutti i soldi del mondo per pagare tutti i prezzi da pagare e io oggi non ne posso più, mi dovete mollare. Certo non basta una vita, la mia, per capire perché c’è aggressione in piena vita.⁷⁸

In questa scena, evidente è il richiamo a quanto Grotowski definiva con la formula di *corpo-memoria*, vale a dire che «il corpo non ha me-

⁷⁶ U. Eco, *Sugli Specchi ed altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l’illusione, l’immagine*, Bompiani, Milano 1985, pp. 38-44. Eco parla di artificializzazione già nell’intervento alla tavola rotonda di Venezia, *Il segno teatrale* nel 1972. L’artificializzazione del corpo del *performer* all’interno di una performance, è ribadita anche da Eugenio Barba che descrive una etnografia del corpo, ponendo un paragone tra l’uso del corpo nel teatro occidentale e in quello orientale: cfr. E. Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna 1993.

⁷⁷ P. Magli, *Corpo e linguaggio*, cit., pp. 131-132.

⁷⁸ Dal copione dello spettacolo, Archivio E.S.T.I.A.

moria, esso è memoria»⁷⁹ e conserva l'impronta delle azioni che vengono come riesumate nella pratica performativa.

La *performance* cui assiste il pubblico diviene una sorta di forma di conoscenza⁸⁰, sia per l'attore che per lo spettatore, basata sulla presenza del corpo in scena che provoca «uno spazio-tempo autentico entro cui individui diversi possano riconoscersi reciprocamente come parte di un'unica dimensione comunitaria»⁸¹.

È possibile ravvisare questa condizione in molte delle parti di *Non più*, in particolar modo nelle molte scene di gruppo dove protagonista è il movimento, che sostiene frammenti di dialoghi frenetici, come nella sequenza finale dello spettacolo intitolata *Casa mia*:

Sarà in questa o in un'altra vita? Tornerò a casa. Fuori gli alberi urleranno ma non mi faranno più paura, né le luci della città. Tornerò a casa, una casa che non ho mai avuto, o troppo lontana perché me ne ricordi, perché non era non è mai stata veramente casa mia. Domani, finalmente, avrò casa mia, in un quartiere povero di una grande città. Certo, un quartiere povero, perché come si può diventare ricchi con niente, quando si viene da altrove e senza alcun desiderio di diventarlo? In una grande città, perché le piccole città non hanno che qualche casa cadente, solo le grandi città hanno strade e strade buie all'infinito dove si rifugiano quelli come me. In queste strade camminerò verso casa. Camminerò in queste strade spazzate dal vento, illuminate dalla luna. Donne obese che prendono il fresco mi guarderanno passare in silenzio. Saluterò tutti con gioia! Bambini quasi nudi mi ruzzoleranno tra le gambe, li prenderò in braccio ricordando i miei che non ho mai avuto.⁸²

Uno spettacolo che fa leva sulla dimensione della simultaneità e sulla moltiplicazione delle dimensioni spazio-temporali, che ubbidisce a leggi interne alla scena stessa e che ripropone l'analisi di Lehmann, là dove si ribadisce che lo spettacolo postdrammatico è privo di *fabula*, ma

⁷⁹ L. Flaszen, C. Pollastrelli (a cura di), *Il teatr laboratorio di Jerzy Grotowski 1959-1969*, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 1980, p. 196.

⁸⁰ Cfr. D. Taylor, *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press, Durham 2003, pp. 19 sgg.

⁸¹ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, cit., p. 102.

⁸² Dal copione dello spettacolo; Archivio E.S.T.I.A.

presenta al contrario una serie di situazioni/evento⁸³ che portano non tanto a una rappresentazione, quanto piuttosto a una trasformazione, dove il vissuto personale diviene materia scenica e dove l'aspetto estetico si risolve in «un'estetica delle intensità»⁸⁴, in cui lo spettatore è trasportato incessantemente dal ritmo di una sequenza a un altro⁸⁵.

Data questa situazione, lo spettatore tende a interrompere il flusso continuo d'informazioni offerte dai *performers*, per poi ricostruirle attraverso un suo personale montaggio, divenendo doppiamente responsabile dell'evento spettacolare, poiché il suo ruolo attivo lo porta a costruire il senso dello spettacolo e nello stesso tempo a costruirne il vissuto.

Il teatro in carcere entra, a mio avviso, a pieno titolo nella categoria del postdrammatico, proprio perché in esso si attua quel particolare rapporto tra dimensione mentale, che qualifica la creazione teatrale in genere, e dimensione carceraria⁸⁶,

nel riconoscimento della 'dimensione mentale' del teatro e del sogno non ci limitiamo, tuttavia, a valutarne soltanto la funzione 'liberatoria' che certamente può essere offerta in particolare al recluso come via 'salutare', purché la si inquadri in un processo complesso, quale è stato per esempio affrontato dalla psicoanalisi.⁸⁷

Nel teatro in carcere, in definitiva, si attua in modo ancor più concreto quanto affermava Jerzy Grotowski:

⁸³ Cfr. H.-T. Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, cit., p. 104.

⁸⁴ C. Stalpaert, F. Le Roy, S. Bousset (a cura di), *No beauty for me there where human life is rare. On the theatre work of Jan Lauwers with Needcompany*, Academia Press and International Theatre and Film Books, Ghent 2007, p. 123.

⁸⁵ C. Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, cit., p. 79.

⁸⁶ G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'", in E. Pozzi, V. Minoia, *Recito, dunque so(g)no, Teatro in carcere 2009*, cit., p. 72. In queste pagine Tibaldi si rifà ai contributi di Meldolesi, fra i quali, "Dal corpo alla vita, dalla forma alla mente. Per una discussione sui nessi teatro-psicoanalisi, dal punto di vista della scena", in E. Zanzi, S. Spadoni (a cura di), *Tra psicoanalisi e teatro. Identificazione e creatività*, Bulzoni, Roma 2000, pp. 141-172.

⁸⁷ G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'", cit., p. 72.

il teatro è un atto generato dalle reazioni e dagli impulsi umani, dal contatto che si stabilisce fra la gente: è al tempo stesso, un atto biologico ed un atto spirituale.⁸⁸

Tanto che alcuni studiosi come Pradier, sostengono che le ricerche condotte sul risveglio dal coma, la modulazione del sistema immunitario attraverso il sistema nervoso centrale e viceversa, trovano molti punti di contatto tra quanto avviene tra il *performer* e lo spettatore, nell'attivazione delle memorie, anche arcaiche, che induce a risposte psicosomatiche⁸⁹.

Attribuendo al sogno e al teatro, che dei sogni è sede prediletta, la funzione di rievocazione allucinatoria del trauma si può attraverso di esso controllare il trauma stesso: il teatro in carcere, sintetizzando interpretazioni psicoanalitiche e neuroscienze⁹⁰, può aiutare il recluso a controllare l'angoscia generata dai sensi di colpa, dal timore della punizione e dagli effetti del trauma⁹¹, mentre, sul versante dello spett-attore, concretizza il rapporto tra il doppio e lo specchio, secondo cui

l'altro [l'attore] 'sta per me', nel senso che si colloca come punto di riferimento che mi rimanda parti di me stesso, e al contempo, attraverso la sua alterità, sancisce il nostro reciproco costituirci come entità separate. In questo senso, lo 'stare per' fonda la relazione, largisce una reciproca autorizzazione, il 'permesso di esistere'.⁹²

⁸⁸ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970, p. 68.

⁸⁹ Cfr. J.-M. Pradier, "Dalle arti della vita, alla vita come arte", *Teatro e storia*, 17, X, 1995, p. 86.

⁹⁰ Per un approfondimento si veda F. Varela, E. Thompson, E. Rosch, *La via di mezzo della conoscenza. Le scienze cognitive alla prova dell'esperienza*, Feltrinelli, Milano 1992. Per i rapporti tra estetica, scienze e arti si rimanda a S. Zeki, *La visione dall'interno*, Bollati Boringhieri, Torino 2003. Infine, per i rapporti tra esperienze estetiche e reazioni cerebrali, si rimanda a C. Cappelletto, *Neuroestetica. L'arte del cervello*, Laterza, Roma 2009 e a A. Damasio, *L'errore di Cartesio. Emozioni, ragioni e cervello*, Adelphi, Milano 1995.

⁹¹ G. Tibaldi, "Teatro, carcere, sogno. A proposito di 'Scena della mente e scena dei reclusi'", cit., p. 73.

⁹² S. Pitruzzella, "La funzione del pubblico nel teatro terapeutico", in V. Minoia (a cura di), *I teatri della diversità a Cartoceto. Atti dai primi dieci convegni (dal 2000 al 2009)*, cit., p. 81.